

Wilfried Floeck

Goya und die Aufklärung*

Der Titel „*Goya und die Aufklärung*“ ist nicht unproblematisch, da Goya bekanntlich nicht nur als Maler der Aufklärung, sondern auch als erster Maler der Moderne behandelt wird. Nicht ohne Grund hat Fred Licht seinem Goya-Buch den Untertitel *Die Geburt der Moderne* gegeben (Licht 2001), und 2005 wurde ein gemeinsames Ausstellungsprojekt der Alten Nationalgalerie Berlin und des Kunsthistorischen Museums Wien unter dem Titel *Goya: Prophet der Moderne* verwirklicht (Schuster 2005). „Aufklärung“ und „Moderne“ aber sind Begriffe, die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen. Auf diese Frage wird noch zurückzukommen sein. Dass es eine enge Beziehung zwischen Goyas Werk und der spanischen *Ilustración* gibt, liegt nicht nur auf Grund der Lebensdaten des Malers – 1746–1828 – auf der Hand. Andererseits geht seine letzte und sicherlich wichtigste Schaffensperiode über die Epoche der *Ilustración* hinaus und reicht bis in eine Zeit, in der die Ideen der Aufklärung in Spanien nach dem Tod des aufgeklärten Königs Karls III., nach dem Ausbruch der Französischen Revolution und nach der französischen Besetzung der Iberischen Halbinsel und den spanischen Befreiungskriegen gegen Napoleon in den Jahren 1808 bis 1813 in eine schwere Krise geraten waren. Diese Krise spiegelt sich auch im Spätwerk Goyas deutlich wider, dessen Beziehung zum Geist der Aufklärung wesentlich spannungsreicher und ambivalenter wird.

In den vergangenen Jahren wurde in der Forschung gerade dieser Aspekt in Goyas Werk besonders hervorgehoben. Jüngst erst hat Susanne Schlünder (2002) karnevaleske Wirklichkeitsgestaltung im Sinne Bachtins sowie Ambivalenz und Ambiguität vor allem in der

Körpergestaltung als wesentliche Merkmale von Goyas Spätwerk herausgearbeitet. Zweifellos erschöpft sich der Sinnhorizont von Goyas Spätwerk nicht im Geist der Aufklärung, doch wenn man in ihm nur Ambivalenz, Ambiguität, Polyvalenz und Unbestimmtheit sieht, verkennt man andererseits die tiefe Verwurzelung des Malers in der kritisch-satirischen und didaktischen Tradition der spanischen Aufklärung. Ohne die Komplexität von Goyas Werk verkennen zu wollen, ist es das erste Ziel des vorliegenden Beitrags, Goyas enge Beziehung zu den aufklärerischen Ideen seiner Zeit und den literarischen Texten der Aufklärer in seinem Werk aufzuzeigen. In dem Text, den Goya wahrscheinlich selbst verfasst hat, um im *Diario de Madrid* vom 6. Februar 1799 das Erscheinen seiner *Caprichos* anzukündigen, hob er die enge Verbindung zwischen dem Ziel seiner Radierungen und dem der literarischen Texte seiner Zeitgenossen hervor, wenn er schrieb:

In der Überzeugung, dass die Kritik der menschlichen Verfehlungen und Laster (obwohl dies eigentlich ein typisches Thema der Rhetorik und Dichtung darstellt) doch auch Gegenstand der Malerei sein kann, hat der Autor unter den zahlreichen Extravaganzen und Irrtümern, die in jeder Zivilgesellschaft üblich sind, [...] als entsprechende Themen für sein Werk gerade jene ausgewählt, von denen er glaubte, dass sie das ergiebigste Material für ihre Ridikülisierung bieten würden (in: Gassier/Wilson 1970: 129).

Es besteht kein Anlass, diese Worte nicht ernst zu nehmen und ihnen die Absicht zuzuschreiben, die Leser zu irritieren (so Schlünder 2002: 102). Der Text der Ankündigung zeigt vielmehr, dass sich Goya bewusst war, dass er mit seinen *Caprichos* das ureigene Feld der Literatur betrat. Von Feijoo bis Jovellanos, von

* Abschiedsvorlesung am 2. 7. 2008

Torres Villarroel bis Cadalso, von Fernández de Moratín bis Meléndez Valdés und Quintana sowie von dem Herausgeber der Zeitschrift *El Pensador* bis zu dem von *El Censor* kämpften die Schriftsteller der *Ilustración* „für die Aufdeckung der gemeinen Irrtümer“ der Gesellschaft, wie der Benediktinerpater Feijóo es im Untertitel seines *Teatro crítico universal* formuliert hatte. Goya begleitete und unterstützte sie in dieser Aufgabe mit seinem Pinsel. Oft genug nahm er in den Titeln, Inschriften oder Kommentaren zu seinen Bildern direkt oder indirekt auf die literarischen oder periodistischen Vorlagen Bezug. Dies aufzuzeigen, ist Ziel des vorliegenden Beitrags, wobei ich mir selbstverständlich bewusst bin, dass sich Sinn und Ziel vor allem seines Spätwerks nicht darin erschöpfen, den Geist der Aufklärung mit den Mitteln der Malerei zum Ausdruck zu bringen und zu propagieren.



Abb. 1: Gaspar Melchor de Jovellanos – Bildquelle: Prometheus. Bildarchiv für Kunst- und Kulturwissenschaften. – Standort: Museo del Prado, Madrid

Edith Helman hat bereits in den sechziger Jahren die enge Beziehung zwischen dem Werk Goyas und den literarischen und periodistischen Texten der Aufklärung herausgearbeitet (1963 und 1970). Schon ein erster Blick auf Goyas Werk zeigt die persönliche Verbindung des Malers mit den Protagonisten der *Ilustración*, mit denen er in engem Kontakt stand. Am eindrucklichsten stellt dies das bekannte Porträt von Gaspar Melchor de Jovellanos unter Beweis, einem der prominentesten Vertreter der spanischen Aufklärung (Abb. 1). Das Gemälde zeigt nicht nur die enge Beziehung Goyas zu Jovellanos; ein Vergleich mit dem offiziellen Gruppenporträt der Familie Karls IV. illustriert zugleich auch die unterschiedliche Wertschätzung, die der Künstler auf der einen Seite seinem aufgeklärten Freund und auf der anderen Seite den traurigen Nachfolgern Karls III. entgegenbrachte, dem etwas vertrottelt dreinschauenden Karl IV., seiner im Zentrum stehenden Gemahlin, die nicht von ungefähr den Eindruck eines Hausdrachens erweckt, und dem infantilen Thronfolger Ferdinand VII., dessen Infantilismus sich später freilich eher in Sadsismus und Gewaltherrschaft verwandeln sollte (Abb. 2).

Goya war mit dem Großteil der kleinen Gruppe aufgeklärter Intellektueller und Künstler befreundet und teilte ihre Vorstellungen (vgl. Gasier/Wilson 1970: 132ff.). Ihre Ideen finden sich in zahlreichen seiner Gemälde und Radierungen wieder. „Goyas Werk ist entscheidend von den Ideen der Aufklärung geprägt, und in geradezu subversiver Weise machte er sie in seinen Bildern anschaulich und sichtbar,“ schreibt Helmut C. Jacobs in seinem schönen Goya-Buch von 2006 (Jacobs 2006: 15; ähnlich schon Helman 1963: 147). Das möchte ich illustrieren, indem ich fünf der zentralen Themen der spanischen Aufklärung herausgreife und entsprechende Beispiele aus den Texten der Schriftsteller den Bildern des Malers gegenüberstelle.

1. Kampf für die Vernunft und gegen Wunder und Aberglauben

Dass die Vernunft im 18. Jahrhundert zu einer der beiden fundamentalen erkenntnistheore-

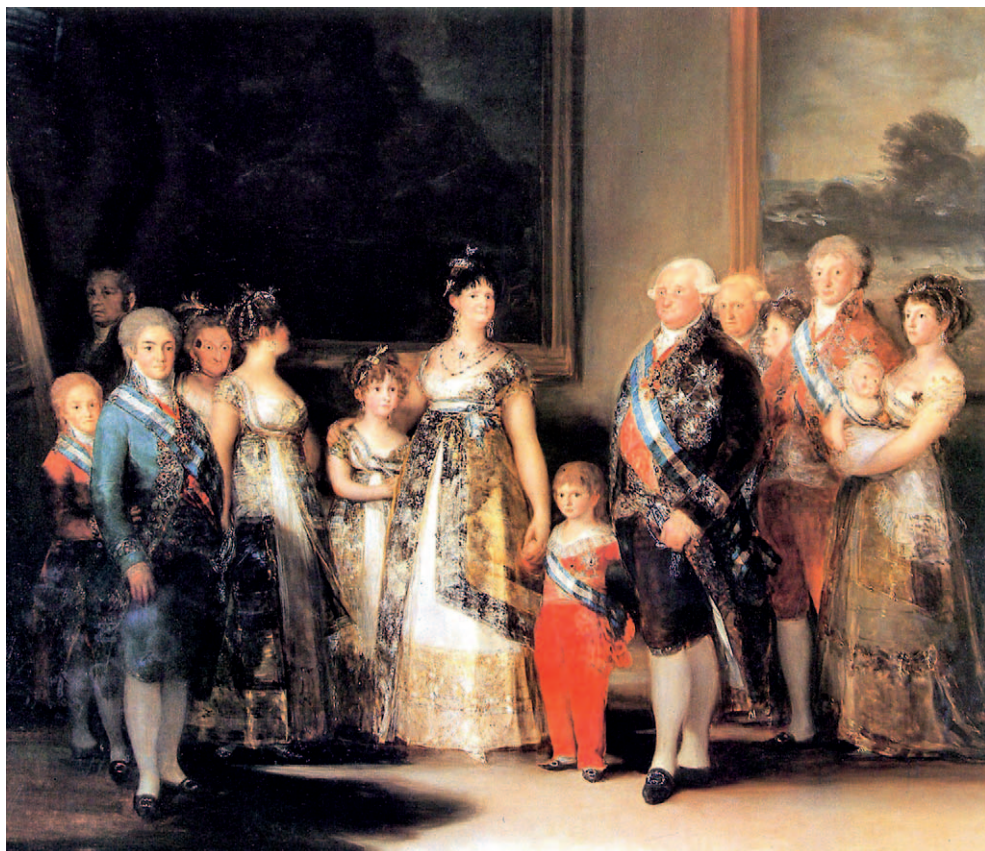


Abb. 2: La familia de Carlos IV – Bildquelle: Prometheus. Bildarchiv für Kunst- und Kulturwissenschaften. – Standort: Museo del Prado, Madrid

tischen Säulen des Wissens werden sollte, dafür hatte in Spanien bereits der Benediktinerpater Benito Jerónimo Feijóo in seinem achtbändigen *Teatro crítico universal* (1726–1739) plädiert und sich auch gleich zu der zweiten Säule, dem naturwissenschaftlichen Experiment, bekannt. Descartes und Newton bildeten in der Tat die Säulen der Erkenntnistheorie des gesamten 18. Jahrhunderts, und dafür trat in Spanien der Pater Feijóo bereits in der ersten Jahrhunderthälfte energisch ein. In dem folgenden Satz kommt eindrücklich das ganze Selbstbewusstsein und der enorme Vernunftoptimismus des Aufklärers zum Ausdruck, was nicht nur für Feijóo charakteristisch war: „*Así yo, ciudadano libre de la República Literaria, ni esclavo de Aristóteles ni aliado de sus*

enemigos, escucharé siempre con preferencia a toda autoridad privada lo que me dictaren la experiencia y la razón.“ (Feijóo 1961, 460)

„So werde ich, freier Bürger der Gelehrtenrepublik, weder Sklave von Aristoteles noch Verbündeter seiner Gegner, vor jeder privaten Autorität stets dem mit Vorliebe folgen, was mir Erfahrung und Vernunft vorschreiben.“

Wie Kant wollte auch Feijóo seine Zeitgenossen mit Hilfe der Vernunft aus ihrer „selbstverschuldeten Unmündigkeit“ herausführen und von ihren „gemeinen Irrtümern“ befreien. Jacobs hat die *Caprichos* zu Recht als „Pendant zu Feijóos *Teatro crítico universal*“ bezeichnet (Jacobs 2006: 314). In zahlreichen *Discursos* seines *Teatro* hat der Benediktinerpater die „Lichter der Vernunft“ gegen alle Arten von



Abb. 3: El sueño de la razón produce monstruos (Capricho 43)

Wunder- und Aberglauben eingesetzt. Als gläubiger Geistlicher leugnete er keineswegs die Möglichkeit eines unmittelbaren Eingreifens Gottes in die Welt, doch wandte er sich stets vehement gegen die Auffassung, dass Gott die Welt als eine Art Spielwiese zur Demonstration seiner Allmacht betrachte. Plötzlich läutende Glocken, Blut schwitzende Kruzifixe oder weinende Madonnen versucht er stets als natürliche Erscheinungen zu erklären. Die Menschen, die sie als Wunder betrachten, obliegen in der Regel optischen Täuschungen, die entstehen, wenn die Vernunft außer Kraft gesetzt ist, wenn die Vernunft schläft. Was passiert, wenn die Vernunft schläft, hat Goya ja in dem Protagonisten seines *Capricho 43* eindrücklich dargestellt (Abb. 3). Die Hexen- und Monsterwesen, die der Schlaf der Vernunft gebiert, hat Pater Feijóo schon lange vor Goya zu vertreiben versucht. Hexen- und Aberglaube sind Themen, die wir bei Goya häufig finden,

etwa in dem bekannten *Aquelarre* (*Hexensabbat*) aus der Serie der *Schwarzen Gemälde*. Was der Maler von den Zuhörerinnen des gehörnten schwarzen Hexenmeisters hält, demonstrieren ihre grotesk verzerrten Gesichter zur Genüge. Bei Goya ist der Kampf gegen den Aberglauben sehr häufig mit einer Kritik an religiösem Fanatismus, besonders an dem Vorgehen der Inquisition gegen alle tatsächlichen oder angeblichen Abweichler vom rechten Glauben verbunden, wobei sein Mitgefühl stets den Opfern der Inquisitionsjustiz gehört.

2. Adelskritik und Kampf für soziale Gerechtigkeit

Die Kritik am parasitären Charakter des Adels, der an seinen sozialen Privilegien festhalten wollte, ohne dafür eine nützliche Gegenleistung für das Gemeinwohl zu erbringen, durchzieht sämtliche Schriften der spanischen Aufklärer. José Cadalso lässt einen der Protagonisten seiner *Cartas Marruecas* einmal sagen:

„Nobleza hereditaria es la vanidad que yo fundo en que ochocientos años antes de mi nacimiento muriese uno que se llamó como yo me llamo, y fué hombre de provecho, aunque yo sea inútil para todo.“ (Cadalso 7/1975: 55)

„Erbadel ist die Eitelkeit, die ich darauf begründe, dass 800 Jahre vor meiner Geburt jemand gestorben ist, der genauso hieß wie ich und der ein nützlicher Mensch war, obwohl ich zu nichts nutze bin.“

Häufig verbindet sich die Adelskritik dabei mit einer scharfen Anklage gegen Klassendenken und soziale Ungerechtigkeit. Auch hier ging der Pater Feijóo bereits mit gutem Beispiel voran, wenn er etwa in seinem Essay *Ehre und Nutzen der Landwirtschaft* das soziale Elend der Bauern beschrieb, die die Früchte ihrer harten Arbeit den reichen und mächtigen Grundbesitzern überlassen mussten, während ihre Familien Hunger litten und in bitterer Armut lebten.

Goya hat dieses Thema unter anderem in seinem *Capricho 42* behandelt (Abb. 4), in dem zwei arme Bauern ihre adligen Herrschaften in Form von Eseln auf dem Rücken schleppen. Die

Bauern tragen nicht nur die Last ihrer eigenen Arbeit, sondern müssen auch noch die adligen Schmarotzer ernähren. Soziale Realität als verkehrte Welt, könnte man sagen. Dass auch die Folgen des Krieges in erster Linie stets die Angehörigen der untersten Schichten tragen, illustriert der Maler in seiner Radierung 61 aus dem Bildzyklus *Desastres de la guerra* mit dem Titel „*Sí, son de otro linaje*“ („Ja, sie sind von anderer Herkunft“). Während die Ärmsten der Armen frierend, ausgemergelt, verwundet und halb verhungert am Boden liegen, betrachten die in ihre warmen Mäntel gehüllten Angehörigen der Oberschichten ohne Mitleid und Anteilnahme das traurige Schauspiel. In zahlreichen Darstellungen hat Goya die schlechten Arbeitsbedingungen von Arbeitern und Handwerkern oder die katastrophalen Verhältnisse in den überfüllten Gefängnissen und Irrenanstalten denunziert. Ein unter die Haut gehendes Zeugnis für die Brutalität der Haftbedingungen seiner Zeit stellt die Radierung dar, die einen an Händen und Füßen gefesselten Häftling in verzweifelter Haltung zeigt.

3. Kritik an der Unterdrückung der Frau

Das Thema Frau und Aufklärung ist äußerst komplex. Kritik an weiblicher Unterdrückung ist noch nicht gleichbedeutend mit weiblicher Emanzipation. Gerade die bürgerliche Aufklärung war es ja, die die soziale Geschlechterdifferenzierung verfestigte und mit der biologischen Natur der Frau neu begründete. Auch für die Aufklärer war und blieb die Frau aus dem öffentlichen Bereich ausgeschlossen und auf die Privatsphäre der Familie beschränkt. Immerhin gab es auch in Spanien bereits Stimmen, die die gängige Meinung von der physischen, moralischen und vor allem intellektuellen Unterlegenheit der Frau gegenüber dem Mann bekämpften. Wieder einmal erwies sich Pater Feijóo auch in diesem Bereich als besonders fortschrittlich. In seinem berühmten Essay *Defensa de las mujeres* (*Verteidigung der Frauen*) geht er das Thema gleich zu Beginn frontal an:

„Auf eine schwierige Sache lasse ich mich hier ein. Mit diesem Thema nehme ich nicht nur

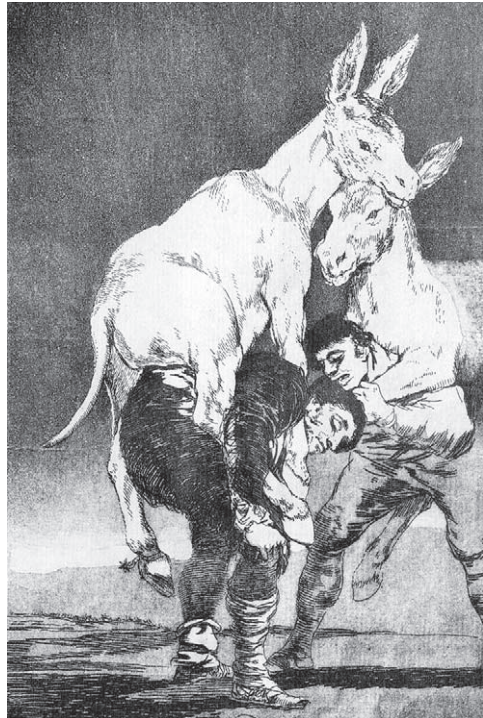


Abb. 4: Tu que no puedes (Capricho 42)

den Kampf mit dem unwissenden Pöbel auf: die Frauen verteidigen, heißt heute so viel wie alle Männer beleidigen. [...] Die Ansicht über die Minderwertigkeit der Frauen ist so stark verbreitet, dass man an ihnen kaum etwas Gutes lässt. In moralischer Hinsicht sieht man in ihnen nur Schwächen, in physischer nur Unvollkommenheiten; doch am tiefsten verwurzelt ist das Vorurteil hinsichtlich ihres beschränkten Verstandes.“ (Feijóo 1952: 50)

Selbst dieses letzte und am stärksten verbreitete Vorurteil versucht Feijóo zu widerlegen, indem er zahlreiche Beispiele von klugen Frauen aus der Geschichte aufzählt. Am Ende aber führt er ein Argument an, das auch heute noch manchen Macho wenn nicht zu überzeugen vermag, so doch zumindest in Verlegenheit bringen könnte:

„Bringen wir es auf den Punkt: Männer waren es, die jene Bücher schrieben, in denen der Verstand der Frauen als minderwertig verurteilt wird. Wenn Frauen sie geschrieben hätten,

dann würden wir Männer eher alt aussehen.“ (Feijóo 1952: 57)

Mit dieser These der intellektuellen Gleichstellung von Mann und Frau stand Feijóo in der spanischen Aufklärung ziemlich allein da. Die große spanische Frauenrechtlerin und Autorin des späten 19. Jahrhunderts Emilia Pardo Bazán hat ihm das stets hoch angerechnet.

Auch Goya hat die Frauen immer wieder verteidigt und vor allem ihre Rolle als soziale Außenseiter und rechtlose Mitglieder der Gesellschaft gebrandmarkt. In einem seiner Bilder zeigt er eine gefesselte Frau und gibt dem Bild als Titel die Frage „*Weil sie liberal ist?*“. Das ist nicht nur Kritik am absolutistischen Terrorregime Ferdinands VII., sondern zugleich auch ein Plädoyer für das Recht der Frau auf freie Meinungsäußerung und politische Betätigung. Auch die übliche harte Bestrafung der Frauen für vorehelichen Sexualkontakt oder eheliche Untreue klagt der Maler an, so wohl auch in dem ganz in Aquatintatechnik gemalten *Capricho 30*, das eine Frau in einer Gefängniszelle zeigt, wobei der Grund für ihre Inhaftierung im Titel zum Ausdruck gebracht wird: „*Weil sie sensibel war*“.

Wir hatten schon gesehen, dass die Adelskritik eines der beliebtesten Themen der spanischen Aufklärer war. Dabei ging es nicht nur um den parasitären Charakter der Aristokratie, sondern auch um ihre moralische Verwahrlosung. Dabei sparte die aufgeklärte Kritik auch nicht das Verhalten der aristokratischen Damen aus, wie beispielsweise die berühmte Satire *Contra las malas costumbres de las mujeres nobles* aus der Feder von Jovellanos zeigt. In ihr kritisiert er die Unmoral der hohen Damen, die ihren Lastern nicht einmal mehr – wie früher – heimlich und im Verborgenen frönen, sondern sich gar noch in aller Öffentlichkeit ihrer Liebhaber und Seitensprünge brüsten. „Hubo un tiempo en que andaba la modestia // dorando los delitos, hubo un tiempo // en que el recato tímido cubría // la fealdad del vicio; pero huyóse // el pudor a vivir en las cabañas“, zieht Jovellanos vom Leder. Doch dann kommt der Autor auf des Pudels Kern, indem er die herrschende Heiratspraxis seiner Zeit aufs Korn nimmt. Wie viele junge Frauen auch aus den Mittelschichten eifern der von ihm geschilderten und kritisier-

ten adligen Protagonistin Alcinda nach, die sich ihre Freiheit durch eine Eheschließung erkauft hat, die ihr zumindest einen Teil der Rechte schenkt, die sie als unverheiratete Frau nicht besitzt. Wie viele junge Frauen stürzten sich daher wie die Protagonistin seiner Satire völlig unüberlegt und übereilt und ohne die Verdienste und Eigenschaften ihrer künftigen Ehemänner zu prüfen in das Abenteuer der Ehe, um auf diese Weise in den Genuss der Freiheiten Alcindas zu kommen:

„Das Jawort sprechen sie aus und reichen die Hand dem Erstbesten, der ihnen über den Weg läuft.“

„¡Cuántas, oh Alcinda, a la coyunda uncidas, tu suerte envidian! ¡Cuántas de Himeneo buscan el yugo por lograr tu suerte, y sin que invoquen la razón, ni pese su corazón los méritos del novio, el sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega! ¡Qué de males esta maldita ceguedad no aborta“

(in: Polt 1975: 176)

Jovellanos spricht hier in der Tat einen gesellschaftlichen Missstand an, der zu seiner Zeit eine erhebliche Bedeutung besaß und insbesondere das Leben der Frau betraf. Die unverheiratete Frau war im Spanien des Antiguo Régimen der strengen Kontrolle der Familie unterworfen und so gut wie ohne Möglichkeiten einer freien Lebensgestaltung. Diese Situation lockerte sich erst durch ihre Heirat. Die verheiratete Frau hatte einen größeren Freiheitsraum als die unverheiratete. Daher kam es, dass vielen Frauen jede eheliche Verbindung recht war, um dem tyrannischen Regiment der Familie zu entkommen. Die Folge waren bereits im Ansatz gescheiterte Ehen und dazu ein allgemeiner Sittenverfall, wie ihn Jovellanos in seiner Satire beklagt. Auch Goya hat sich dieses Thema in mehreren seiner Radierungen angenommen, und eine von ihnen zeigt, dass er sich dabei unmittelbar auf die Texte seines literarischen Freundes bezieht, da er ihnen Titel aus der Satire von Jovellanos entnommen hat: „*El sí pronuncian y la mano alargan / al primero que llega*“ (Abb. 5).

Häufiger noch haben die Aufklärer eine andere Variante der zeitgenössischen Heiratspraxis kri-



Abb. 5: El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega (Capricho 2)

tisiert: die Zwangsehe junger Mädchen mit alten, aber reichen Männern, die eine soziale Absicherung nicht nur der Töchter, sondern vor allem auch von deren Eltern garantierten. Dies war gängige Praxis der Sozialversicherung im Ancien Régime. Dass dabei die Gefühle und Wünsche der jungen Frauen unter die Räder kamen, war sozusagen ein bedauerlicher, aber unvermeidbarer Kollateralschaden. Die Aufklärer liefen auch dagegen Sturm, allen voran Goyas Freund Moratín in seinen beiden Theaterstücken *El viejo y la niña* und *El sí de las niñas*. Natürlich hat auch Goya dieses Thema aufgegriffen und mehrfach behandelt, wie etwa in dem Ölgemälde „*Matrimonio desigual*“, das eine junge Frau mit einem hässlichen, verkrüppelten Alten vor dem Altar zeigt, oder in der noch ausdrucksstärkeren graphischen Gestaltung des gleichen Motivs, der er den Titel „*Welch ein Opfer!*“ gegeben hat.

4. Kampf für Wissen und Bildung

Universale Neugierde hat man immer wieder als typisches Merkmal der europäischen Aufklärung bezeichnet. Die Aufklärer waren sich in der Tat

bewusst, dass die berüchtigte „unverschuldete Unmündigkeit“ des Menschen nur durch Bildung zu überwinden war. Immer wieder rühmten sie die Vorzüge von Wissen und Bildung, allen voran wieder einmal der Pater Feijóo, der geradezu ins Schwärmen geriet, wenn er von seinen langen Bibliotheksaufenthalten und seiner Lektüre kluger Bücher berichtete:

„¿Qué cosa más dulce hay que estar tratando todos los días con los hombres más racionales y sabios que tuvieron los siglos todos, como se logra en el manejo de los libros?“ („*Desagravio de la profesión literaria*“: Feijóo 1952: 19)

„Was gibt es Schöneres als jeden Tag mit den vernünftigsten und klügsten Menschen, die die Jahrhunderte hervorgebracht haben, Umgang zu pflegen, wie man es beim Gebrauch der Bücher erlebt?“

Goya war ebenfalls ein bekennender Anhänger der These vom lebenslangen Lernen. Wie anders soll man sonst seine wunderschöne Darstellung eines uralten Greises mit langem Bart



Abb. 6: Aun aprendo. – Bildquelle: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von Klaus von See, Bd. 13: Europäische Aufklärung III, hrsg. von Jürgen von Stackelberg, Wiesbaden 1980, S. 364

verstehen, der sich nur noch mit Hilfe zweier Stöcke auf den Füßen halten kann, der aber im Kopf wohl noch glasklar ist und sich selbst als Titel unter sein Porträt die Worte gesetzt hat „Noch immer lerne ich“ (Abb. 6).

Mit dem Plädoyer für Bildung und Wissen einher ging die Kritik an dem deplorablen Zustand des spanischen Bildungswesens der Zeit, das insbesondere die Universitäten betraf. Schon Feijóo hatte in seinem Essay *Zu den Ursachen des Rückstandes, den Spanien im Bereich der Naturwissenschaften erlebt* als erste und wichtigste Ursache die Unfähigkeit einiger Professoren genannt. Wie die Situation an den spanischen Hochschulen der Zeit aussah, hat Diego de Torres Villarroel in seiner Autobiographie geschildert. Hier eine kleine Anekdote aus seiner Studienzeit, in der er berichtete, wie einer seiner Professoren seine Vorlesung durch die Lektüre eines Buches bestritt. Als er das Buch eines Morgens verlor und es trotz mehrerer Anschläge und der Aussetzung eines Finderlohns nicht wiederbekam, war es mit der Vorlesung für den Rest des Semesters vorbei.



Abb. 7: Si sabrá más el discípulo? (Capricho 37)

„Diejenigen, die den Lehrer kannten und die mit dem Schüler Umgang hatten, die werden sich denken können, was er mir beibringen und ich von ihm lernen konnte“, bemerkt der Autor dazu sarkastisch:

„Era el catedrático el doctor Don Pedro Samaniego de la Serna. Los que conocieron al maestro y han tratado al discípulo, podrán discurrir lo que él me pudo enseñar y yo aprender. Acuérdomme que nos leía a mí y a otros dos colegiales por un libro castellano, y este se le perdió una mañana; puso varios carteles, ofreciendo buen hallazgo; al que se lo volviese. El papel no pareció, con que nos quedamos sin arte y sin maestro, gastando la hora de la cátedra en conversaciones, chanzas y novedades inútiles y aun disparatadas“ (in: Aguilar Piñal 1967: 211f.).

Goya, der Torres Villarroel bestens kannte und seine Schriften verwertete, hat den Gedanken in mehreren seiner *Caprichos* aufgegriffen, etwa in dem schönen Eselsbild mit dem Titel „Ob der Schüler wohl mehr wissen wird?“ (Abb. 7), der direkt der *Vida* des Torres Villarroel entnommen zu sein scheint. Wenn ein großer Esel sich anschickt, auf das Katheder zu steigen, dann können dabei auch in den Bänken nur kleine Esel herauskommen, eine Erkenntnis, die ihre Gültigkeit auch heute noch nicht verloren hat.

5. Kritik an Gewalt und Krieg

Auch für die pazifistische Grundhaltung der Aufklärung mag Pater Feijóo wieder als Kronzeuge dienen. In dem schon zitierten Essay *Honra y provecho de la agricultura* plädierte er beredt dafür, dass man die Bauern vom Kriegsdienst befreien solle, da sonst die Felder unbestellt und dem Land die Früchte der bäuerlichen Arbeit vorenthalten blieben. Doch am besten sei es, jegliche Art von Krieg zu verhindern und die Schwerter in Pflugscharen zu verwandeln, um seine Worte vielleicht ein wenig frei, aber durchaus sinngemäß zu übersetzen:

„Der glücklichste Krieg ist ein großes Unglück für jedes Reich. Für den Staat sind Felder, die mit Ähren bepflanzt sind, allemal besser als solche, die mit Kriegstrophäen übersät sind. Das Blut der Feinde, das sie durchtränkt, macht sie

unfruchtbar; wie viel mehr noch das eigene. [...]. Weh dem Land, dem die Landarbeiter für Schlachten entzogen werden! Glücklicherweise dagegen das Land, in dem die Soldaten die Schwerter durch Pflugscharen ersetzen!”

„La guerra más feliz es una gran desdicha de los reinos. Mucho más importan á la república las campañas pobladas de mieses, que coronadas de trofeos. La sangre enemiga que las riega, las esteriliza, cuanto más la propia. [...]. ¡Ay de la tierra donde los labradores se extraen de los campos para las campañas! ¡Feliz el reino donde los soldados dejan las espadas por los azadones!” (Feijóo 1952: 460).

Spanien sollte dieses Glück leider nicht zuteil werden, im Gegenteil. Der Einfall der Franzosen im Jahre 1808 führte zu einem Aufstand des Volkes und zu einem jahrelangen Guerillakrieg, in dem beide Seiten sich an Brutalität und Grausamkeit zu übertreffen schienen. Der Madrider

Volksaufstand von Anfang Mai führte zu gewalttätigen Repressalien und Erschießungen durch französische Exekutionskommandos, die Goya in seinem berühmten Gemälde *El tres de mayo 1808* gestaltet hat (Abb. 8). Darüber hinaus hat Goya die Gewalt- und Leidensexzesse der Beteiligten zwischen 1810 und 1820 in einer Serie von Radierungen mit dem Titel *Desastres de la guerra* dargestellt, in denen er dem Betrachter in expressionistischer Manier drastisch die Verrohung des Menschen unter den Bedingungen des Krieges vor Augen geführt hat. Dabei hat er die Unmenschlichkeit und Brutalität beider Seiten zum Ausdruck gebracht.

Goya und die Moderne

Soweit meine Ausführungen zum Thema „Goya und die Aufklärung“. Sie haben gezeigt, dass Francisco de Goya in der Tat eng mit den



Abb. 8: *El tres de mayo 1808*. – Bildquelle: Prometheus. Bildarchiv für Kunst- und Kulturwissenschaften. – Standort: Museo del Prado, Madrid



Abb. 9: La riña a garrotazos. – Bildquelle: Prometheus. Bildarchiv für Kunst- und Kulturwissenschaften. – Standort: Museo del Prado, Madrid

Ideen der spanischen Aufklärung verbunden war und dass sein künstlerisches Werk nur dann zu verstehen ist, wenn es kulturwissenschaftlich vor diesem Hintergrund verortet wird. Doch damit sind wir noch nicht am Ende. Zu klären bleibt noch die Frage nach dem Verhältnis von Goya zur Moderne. Denn wie schon betont, gilt Goya ja allgemein als einer der Väter der Moderne, und diese beginnt erst weit nach der Aufklärung und steht zu ihr in einem erheblichen Spannungsverhältnis. Merkmale wie Vernunftoptimismus, Vertrauen in die Beherrschbarkeit von Natur und Mensch und damit verbundener Fortschrittsglaube passen nicht zu dem, was gemeinhin als Moderne bezeichnet wird. Deren Schlagworte sind vielmehr ein pessimistisches Menschenbild, Verlust des Vertrauens in die Fähigkeit menschlicher Vernunft in Bezug auf Wahrheitserkenntnis und Weltgestaltung, Zweifel an der Sinnhaftigkeit der Welt und Glaubensverlust, soziale und existenzielle Einsamkeit etc.

Im Spätwerk Goyas, in der Radierfolge seiner *Caprichos* und vor allem in seinen *Desastres de la guerra* und seinen *Pinturas negras* finden sich allerdings auch zahlreiche Bezüge zu solchen Schlagworten. Schon wenn man die Persönlichkeiten des Paters Feijóo und Goyas miteinander vergleicht, wird man feststellen,

dass beide durch Welten voneinander getrennt sind. Hier der in sich ruhende, selbstsichere, heitere, von keinerlei erkenntnistheoretischen oder gesellschaftlichen Zweifeln geprägte Aufklärer; auf der anderen Seite ein zumindest im Alter eher pessimistischer, skeptischer, misstrauischer, an sich und seiner Welt zweifelnder Mensch, wie er sich selbst beispielsweise im Eingangs-Capricho zu seiner Druckserie oder in einem Selbstporträt von 1815 gezeichnet hat. Spricht aus den Gemälden und Zeichnungen über die Grausamkeiten des Krieges wirklich nur Kritik am Krieg? Sind sie nicht zugleich auch Ausdruck der Verzweiflung angesichts der unausrottbaren Bestialität der menschlichen Natur schlechthin? Manche Kritiker haben von einer sadomasochistischen Veranlagung Goyas gesprochen, die sich selbst an den Szenen von Gewalt und Zerstörung berausche. So weit muss man und sollte man nicht gehen. Ich sehe in solchen Gewaltszenen eher eine Denunzierung der pervertierten menschlichen Natur. Von einem optimistischen Welt- und Menschenbild sprechen solche Bilder freilich nicht. Goya scheint längst den Glauben an die positive Entwicklung des Menschen unter dem Gebot der Vernunft und an die Möglichkeit des gesellschaftlichen Fortschritts verloren zu haben.

Auch aus seinen *Pinturas negras* spricht die Botschaft, dass der Mensch von Natur aus verderbt und schlecht sei. Die antike Mythologie lieferte dem Maler hierfür Motive, die er auf geradezu abschreckende Weise künstlerisch gestaltete. Ein besonders eindrückliches Beispiel hierfür ist das düstere Gemälde von Saturn, wie er eines seiner Kinder verschlingt. Dass der Mensch nicht vernünftig, nicht lernfähig und unrettbar an seine verdorbene Natur gebunden sei, zeigt eindrucksvoll das bekannte Gemälde *La riña a garrotazos* (Abb. 9), auf dem zwei Männer, die beide bis zu den Knien im Morast stecken, sich tot zu schlagen versuchen, anstatt sich gegenseitig zu helfen, dem Sumpf zu entkommen. Aus solchen Bildern spricht ein Menschenbild, das von Unmenschlichkeit und Verrohung geprägt ist. Unmenschlichkeit, Dummheit und Fanatismus sprechen auch aus den Gesichtern der Menschen, die sich beim *Aquelarre* um den gehörnten Ziegenbock versammelt haben. Grotesk verzerrte und entstellte Gesichter als Sinnbild der menschlichen Natur werden zur Spezialität im Alterswerk des Malers. Der Mensch ist auch dem Alter und schließlich dem Tod unentrinnbar ausgeliefert. Die Gesichter der beiden Alten in dem Gemälde *Viejo y vieja comiendo sopa* wirken eher wie Totenschädel als wie menschliche Antlitze.

Eines von Goyas *Pinturas negras* scheint mir am eindrucksvollsten die pessimistisch-verzweifelte Weltsicht des alternden Künstlers wiederzugeben: das Gemälde mit dem schlichten Titel *Perro* (Abb. 10). So schlicht wie der Titel, so minimalistisch ist auch die Technik dieses Gemäldes, das einen Hundekopf zeigt, der aus einem dunklen Hang (einer Sanddüne?) hervorschaut und wie verloren oder verzweifelt in einen vom Sandsturm (?) verdunkelten Himmel schaut. Der Hund ist Sinnbild der sozialen Isolierung und existenziellen Einsamkeit des modernen Menschen, dem die Sinnhaftigkeit seines eigenen Daseins abhanden gekommen zu sein scheint. „In Goyas Hund ist die ‚condition humaine‘ so stark komprimiert, dass sie die Gestalt eines Tieres annahm“ (Földényi 2001: 21). In solchen Bildern zeigt sich in der Tat, dass Goya im Alter die Aufklärung weit hinter sich gelassen und das vorweggenommen hat, was



Abb. 10: Perro. – Bildquelle: Prometheus. Bildarchiv für Kunst- und Kulturwissenschaften. – Standort: Museo del Prado, Madrid

erst in der Moderne und der historischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts zur allgemeinen Erfahrung der Kunst wird.

Für die Künstler der Moderne wurde Goya in der Tat zum großen Vorbild und Modell. Jacobs hat allein der Rezeption und intermedialen Transformation des berühmten *Capricho 43* in der Moderne zwei umfangreiche Kapitel gewidmet (2006: 461–600). Ramón del Valle-Inclán hat wohl als erster spanischer Künstler dem modernen Welt- und Menschenbild bleibenden Ausdruck verliehen, indem er eine neue dramatische Gattung schuf, das *Esperpento*, die spanische Form des europäischen Groteskdramas. Sein fundamentales Merkmal ist die Verzerrung der Wirklichkeit, die groteske Deformation, die alle Bereiche dieses neuen

Dramentyps erfasst: die Figurengestaltung, den Schauplatz, die Sprache u. a. (Floek 2003: 1–14). In der berühmten 12. Szene von *Luces de Bohemia* von 1920 lässt Valle-Inclán seinen Protagonisten Max Estrella, Verkörperung des modernen Künstlers und Bohémiens, die Ästhetik des *Esperpento* erläutern:

„MAX. –*La tragedia nuestra no es tragedia.*
DON LATINO. –*¡Pues algo será!* MAX. –*El Esperpento. [...]. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...]. España es una deformación grotesca de la civilización europea.*“ (Valle-Inclán 4/1983: 131–132).

„MAX: *Unsere Tragödie ist keine Tragödie.*
DON LATINO: *Na was dann?* MAX: *Eine Schauerposse. [...] Wenn die klassischen Heroen vor den Hohlspiegeln paradiere, bieten sie die Schauerposse dar. Das tragische Lebensgefühl Spaniens kann nur mit Hilfe einer systematisch verzerrten Ästhetik dargeboten werden. [...] Spanien ist eine groteske Verzerrung der europäischen Zivilisation.*“

(dt. Übers. nach Fritz Vogelgsang)

Die Definition des *Esperpento* als groteske Verzerrung der Wirklichkeit fordert den Vergleich mit Goya ja geradezu heraus. Und dieser Vergleich lässt nicht lange auf sich warten. Max Estrella macht Goya in der Tat zum Erfinder des modernen *Esperpento*: „Den esperpentismo hat Goya erfunden“, mit diesem Satz macht Valle-Inclán Francisco de Goya zum Vater der

spanischen Ästhetik der Moderne. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts scheinen sich menschliche Erfahrungswirklichkeit und ihre künstlerische Gestaltung noch mehr verdüstert zu haben, und so ist es kein Zufall, dass Goya heute mehr denn je zum Bezugspunkt der Literatur und Kunst geworden ist.

Bibliographie:

- Aguilar Piñal, Francisco (Hrsg.) (1967): *Los comienzos de la crisis universitaria en España. Antología de textos*, Madrid
- Cadalso, José (6/1975): *Cartas marruecas*, hrsg. von Juan Tamayo y Rubio, Madrid.
- Feijóo y Montenegro, Fray Benito Jerónimo (1952): *Obras escogidas*, Madrid (Biblioteca de Autores Españoles, 56).
- Feijóo y Montenegro, Fray Benito Jerónimo (1961): *Obras escogidas. Teatro Crítico, III*, Madrid (Biblioteca de Autores Españoles, 142).
- Floek, Wilfried (2003): *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Tübingen.
- Földényi, László F. (2001): „*Goyas Hund*“, in: *Neue Rundschau*, 112, FET 2, 11–21.
- Gassier, Pierre/Wilson, Juliet/ Lachenal, François (1994) : *Goya. Leben und Werk*, Köln.
- Helman, Edith (1963): *Trasmundo de Goya*, Madrid.
- Helman, Edith (1970): *Jovellanos y Goya*, Madrid.
- Jacobs, Helmut C. (2006): *Der Schlaf der Vernunft. Goyas Capricho 43 in Bildkunst, Literatur und Musik*, Basel.
- Licht, Fred (2001): *Goya – die Geburt der Moderne*, München.
- Polt, John H. R. (Hrsg.) (1975): *Poesía del siglo XVIII*, Madrid 1975 (Clásicos Castalia, 65).
- Schlünder, Susanne (2002): *Karnevaleske Körperwelten Francisco Goyas. Zur Intermedialität der „Caprichos“*, Tübingen.
- Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.) (2005): *Goya: Prophet der Moderne*, Köln.